

中国画意象形态研究

徐卫著



中国画意象形态研究

徐卫著



淮阴师范学院图书馆 588025

吉林人民出版社

中国画意象形态研究

著 者:徐 卫

责任编辑:隋 军

电子信箱:sj@jlpph.com 电 话:0431-5649681

吉林人民出版社出版 发行(长春市人民大街 4646 号 邮政编码:130021)

制 版:吉林人民出版社激光照排中心 电 话:0431-5637018

印 刷:长春市华艺印刷厂

开 本:850mm×1168mm 1/32

印 张:10.375 字 数:260 千字

标准书号:ISBN 7-206-03734-8/J·17

版 次:2003 年 12 月第 1 版 印 次:2003 年 12 月第 1 次印刷

印 数:1-1 000 册 定 价:26.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

序

阮荣春

中国画渊源流长，博大精深，犹如一座蕴藏极富的宝山，为我们的理论开掘提供了取之不尽的源泉。不能说我们的理论探讨和总结已经尽如人意，尤其是中国画进入新世纪的今天，在远为开阔的世界绘画舞台上，中国画研究面临一系列新的课题，日新月异的绘画实践已经提出了很多影响和制约其发展的重大课题，需要重新进行深入的理论思考和回答。当我高兴地看到徐卫的新著《中国画意象形态研究》即将付梓时，不能不为之高兴。

中国画分类研究历来受到画界的重视，专门研究或者涉及这一问题的著述或文章已有很多，但对悠久的中国画从总体形态上作出宏观探讨的成果似不多见。徐卫的成果在这个问题上形成的识见无论从研究的视野、方法，还是从深度看，应当说是有所突破的。

比如，古来对中国画的分类，现在看是过于琐细了；因此

后来潘天寿先生干脆以“人物、山水、花鸟”三分之；还有一种影响较大的“工笔与写意”的分法，一直沿袭至今。这些可以统称之为传统的分类方法，多着眼于中国画的外部样式形态，而徐著则着眼于中国画的意象、意境创造的特点和规律，把中国画分类奠定在更高的审美层次上，确实不失为一种新的思路。

徐著在这个问题上似有一种执著的想法，即考虑中国画分类必须突破仅仅注重绘画外部形态语言模式化的思路，尤其要注意克服把中国画的本体语言等同于“笔墨”语言这种过于单一的弊端。这一面是说，从中国画的本体特征来看，注重其“笔墨”表现并将其放在突出的位置予以重视是必须的；而其另一面是说，我们固然应该注重中国画的“笔墨”，又不能以为“笔墨”就是中国画的一切，那样一来，以为抓住“笔墨”就是抓住了中国画的特质，把程式化的“笔墨”形式特征绝对化了，就真的会像吴冠中先生担心的那样，“笔墨”反而就丢失了。

至于所谓“工笔与写意”的分法，实际上与舶来的“具象与抽象”分类法正相暗合，未若徐著概括之周严。徐卫以更为精细和求实的眼光，揭示了处于具象与抽象之间，即既是具象抽象又不全是具象抽象的中国画又一个广阔的意象艺术空间，这样就从高度和广度的较好结合上找到了中国画分类的新的审视点。从这个角度，我们未始不可说，这是一种从中国画总体绘画形态上更为宏观的思考。尽管目前还不能说这种思考已经是完善的，但至少在陈陈相因、大家又苦于难以突破的时候，徐著的思考是开了生面的。对于中国画意象形态的研究自然是本书的核心部分，这一部分探讨的内容十分丰厚，而且

具有诸多值得称道的特点。

首先，作者以其开通的绘画“大家族”的理念，将中国画纳入了世界绘画艺术繁芜的形态中，紧紧抓住绘画形态的视觉空间特性，对其类别进行了总体划分，并通过与西方绘画形态的比较研究，具体论证并确认了中国画处于具象形态与抽象形态之间较为广袤的意象形态空间领域，这样就把中国画放在绘画艺术“大家族”的整体中，放在世界绘画艺术的行列中进行审视，找到了中国画应有的位置，这样来为中国画形态定位才是真正客观的和求实的，也为研究中国画未来发展的趋向找准了方向。

作者将中国画定性为意象形态时，对这种兼具具象与抽象两种因素的意象形态的中国画空间特征，从章法结构到线条形式，从点、线、面、色到笔墨、肌理，从样式特点到画具材料特性等诸多构成因素，在与西画的对照中作了较为深入具体的阐述。此外，他又把中国画意象形态的空间特征与中国画人的审美心理空间联系起来，即把中国画这种心灵物化的印迹放到中国古典美学意象说中去审视，探究其深刻的渊源关系，以及中国画意象创造的特色所在。如此内容丰富的论证，都实实在在扣住了中国画意象形态审美特色这个核心命题。

其次，徐著对中国画意象形态审美特征的探讨，能将静态的考察与动态的追索很好结合起来。如果说，对这种审美特征的共性，可以在相对静止的状态中展开论述，那么，对中国画意象形态的演变作出的追索，就是在动态中对照其个性差异了。应当说，徐卫对中国画意象形态审美特征的横向静态考虑是相当周详的，有很多较为透彻的见解，例如，探讨中国画意象形态的空间特征，他认为中国画具有“流动的空间组合”

和“书法结构的渗透”两大特点，而书法结构渗透于中国画的空间形态，是“整体空间结构形态的交融”，这就是与以往把研究的焦点集中于笔法的具体运用上来探讨书法与中国画的关系有着明显的不同，而这种不同，恰恰来自于作者对于中国画意象形态审美内核的更为准确的认识和把握。不仅如此，徐卫在探讨中国画意象形态审美特性的同时，还非常明智地把这种审美特性看成是一种动态发展的过程，始终坚持从纵向的中国画意象形态历史演进过程，来探求其嬗变规律，这样就进一步从鲜活的动态中揭示了意象形态的丰富性与多样性。这种动态与静态互济，共时与历时交融的研究方法，大大增强了全书内容的厚重感。

这种视野开阔的研究方法也使全书的立论和理论概括较为牢固地建立在艺术史实的基础之上。能做到这一点，就不会架空立论，就不会有“结论大于论据”的情况发生了。

书中很多精彩的见解是史论结合的产物。例如，通过对“重写轻工”这种非均衡发展历史现象的分析，提出关于中国画“墨宝”与“色宝”的得失之见，就显得有说服力。又如：把在中国画坛上涌现出的“岩彩画”创新现象，放到中国画色彩观念历史衍化的大背景中去考察，在称赞、肯定这种“中西融合”创举的同时，恰当地提出了自己对岩彩画发展方向的若干思考，其认识便比较切合实际。书中亮点间出，似都与此相关。

由于本书作者是一个中国画人，我们从字里行间时时感受到一个画人在探讨理论问题过程中，尤其是读到他对绘画本体语言的把握时，处处渗透着一种内在的切身的艺术体悟，这不仅使文章写得更为活脱，实际上也大大增进了与读者的沟通，

这是一般纯理论推导的作品难以取得的效果，能把理论探讨的文字写得多有动人之处，应当是本书又一个值得称道的优点。

与作者相熟的人都知道，他是一个善思的人，而一个勤思之人是不会停下自己思索步伐的，比如他坦言自己在思考中国画向具象与抽象两极发展的过程中，如何把握一个“度”字这样一个根本问题时，思考还不够成熟，还存在困惑。其实，这对任何真正意义上的严肃的理论探讨来说，都是不可免的，我们倒是应为作者的清醒和自知感到庆幸，并期待他在不断深化的思索之路上，收获更新更富有创造性的成果。

我终之于欣然命笔，应约为之作序，也算是为鼓其不断奋进呐喊助威吧。

是为序。

阮荣春 南京艺术学院教授博士生导师

引言

如何处理“传统”与“现代”的关系，无疑是中国画艺术发展过程中的基本问题。进入信息化的发展时代，东西方文化艺术的相互渗透、交融，对包括中国画在内的本土文化艺术发展之影响日趋加深。因此，我们今天对中国画传统与现代关系问题的研究，就必须将中国画置于世界绘画艺术的“大家族”中，进行整体而系统的比较，从而作出我们自己的文化选择。

然而，在绘画艺术的大家族中探究中国画的美学特征、艺术体系，并从它的发展规律中预测未来的走向，是一项庞大而系统的工程，需要我们进行全方位的艰苦探讨。我的研究兴趣，集中于绘画形态这一领域进行系统的审视，在研究的角度和方法上作出尝试，期以提高我们对传统中国画特征和规律以及中国画历史前景的认识。

谈起对绘画形态的研究，首先会想到现代的绘画艺术分类。迄今为止，人们对绘画艺术分类的各种见解，实际上都可以看作是进入了绘画形态学初始阶段的研究。

关于绘画体裁的类型，由于绘画形式的多样性与社会联系的多样性和工具材质的多样性密切相关，故不同的角度有不同的划分方法。按画材的不同，可分为油画、版画、水墨画、彩墨画、水彩画、水粉画、蛋彩画、丙烯画等画种；按题材内容的不同，可分为人物画、风景画、静物画、山水画、花鸟画、风俗画、历史画、军事画等画种；按绘画社会功能的不同来划分，又有宣传画、年画、漫画、装饰画、插图之别，如此等等。

上述按绘画材料和题材等划分的方法带有一定的习惯性，但它们却是我们描述复杂的绘画现象所不可缺少的。同样明显的是，上述种种分体分类的方法，都是从某个特定的角度来形成判断的，因此都缺乏从总体的观念上去把握绘画的形态。这样做的结果，尤其是对中国画而言，更显得琐碎而缺乏统一的标准，分类越细，这种结果就越明显，以至今天画论界出现了仅仅根据某种材质的不同来简单化处理中国画分类的倾向。有鉴于此，我们强调要从绘画形态学的总体上来研究绘画艺术的美学分类，不仅具有理论的意义，它更是一个重要的实际问题。

艺术分类，对艺术存在现象的系统研究，其核心内容是对艺术本质的认识。构成艺术本质的因素是多方面的，其中，艺术本体的物质存在有其不可忽视的重大意义，作为美术中的一种主要艺术形式，绘画也不例外。一如黑格尔所说：要从三方面去看绘画按照概念所具有的一般性格，“即绘画所专用的内容，与这内容协调一致的材料以及由这种内容和材料所约制

的艺术处理方式。”^① 在艺术的门类中，作为空间艺术的绘画是一种具有“视觉”特性的“美的艺术”，属于造型艺术的系统。这一点，由阿贝·巴托到马斯·德索的艺术分类体系，演变至托马斯·芒罗的构成因素的分类法^②，均不难从中找到证明。尽管绘画形式随着时代的变迁，合成因素的不断变化而不断出新，但是，绘画作为在二度空间上运用物质媒介来传达一种静态的视觉造型艺术的基本特征，却是相对稳定的，这是我们对绘画形态的进行总体划分并给中国画定位的认识基础。

作为在二度空间上创造的视觉艺术形态，绘画有着具象和抽象之分。在西方，由于抽象艺术的兴起，而把绘画艺术区分为再现和非再现的，其实质与具象和抽象的含义相同。问题是在具象和抽象两极的交汇地带，尚存在着别一种的绘画形态（我们姑且称之为意象形态）却是不容忽视的。也就是说从绘画本体出发，它的空间构成主要有三种类型：一、具象的形态，其构成元素（点、线、面、色）的组合关系，是以“模仿”自然形态为基础的。二、抽象的形态，它从自然的表面现象脱离出来，是绘画基本元素的抽象组合。三、意象形态，它的元素组合，既不同于“透明窗口看到的外景”（模拟自然的“真实”），也有别于将点、线、面、色的“任意”合成（杜撰自然的“抽象”），而是介于二者之间的“物”“我”交融的意象形态。这一形态涉及面广，内涵丰富，以越来越引起人们的关注。对于中国画而言，我的粗浅看法是：从整体上可以把中国画归属于意象形态范畴中去。这一基本观念，我在下

① 黑格尔：《美学》第三卷，上册，商务印书馆1979年版，第223页。

② 见朱狄：《当代西方美学》，人民出版社1984年六月版，第382—403页。

面将有详细的展开。

意象的概念，内涵丰富，外延宽广，具有跨学科的性质。我们所说的意象形态是指绘画艺术符号形态。意象在这里主要指某种形态的绘画，而不是绘画形态的意象。前者主要涉及艺术符号学，后者则主要反映艺术心理学，二者虽有联系，但不相同。就意象形态的绘画形式而言，多样复杂，覆盖面广，不只为中国画所独有。就它的美学属性来看，意象形态的绘画是“意”和“象”的融合体；是主观情感与客观物象相互交融并偏重情感表现的意象化产物，且通过一定的画材呈现其艺术视觉效果。所以，我们不仅要讨论这种形态空间构成因素的共性，而且要研究其特殊性，从而在绘画本体的意义上考察意象形态的中国画美学特征和发展规律，以及相应的文化历史内涵。

应当承认中国画这一概念是比较笼统的，有着明显的模糊性，并因此给中国画理论研究带来诸多的不便，但我依然约定俗成地从广义上运用“中国画”的概念。须说明，这里所指的中国画是一个从古典到现代一脉相承的整体绘画体系，即在特定的中国画历史环境中生成发展起来的一种独特的绘画艺术，虽然在不同的历史时期，中国画的形态各异，而这些不同的形态却是相互关联，异中存同，究其“同”，我们就可以发现他们的审美趋向都聚集于“意象”这个基点上。

我们也应该看到，意象形态中国画的生成与发展，有一个不断“继承”与“创新”的演化过程。从历史发展的角度看，中国画一词的语境，会随着客观历史条件的变化而有所不同。因此，中国画的内涵和外延也是不断变化发展着的。

此外，中国画之所以是一种独特的意象形态，还与它相对

不变的特殊画材密切相关。我们探索意象形态之美，不能离开对中国画的材料和工具所构成的语言形式的深究。这也就是前文提及的这样一个观点：艺术本体的物质存在是体现艺术本质的重要因素。否则，中国画的概念就会不着边际，更加模糊不清了。

基于上述的认识，我将从以下几个方面对意象形态的中国画展开论述：

一、对意象形态的中国画进行系统深入的研究，首先要对绘画艺术的基本特征有一个较为准确的认识，如若不能从本体出发，紧紧抓住艺术表现空间特点这一关键，是很难把握使绘画艺术称其为绘画艺术的本质特征的；在此基础上，就可以对整个绘画形态进行总体划分了，按照我的肤浅的认识，所谓具象绘画所模拟的自然空间与所谓抽象绘画所表现的心理空间二者中间，还存有一个长期以来并未引起足够重视的另一个空间：即将自然空间与心理空间广泛而充分交融的意象空间。从这里，我们可以找到传统的中国画的特点和它在人类绘画大家族中的位置。

二、把中国画定性为融具象与抽象为一个体的意象绘画，这种绘画不同于其它绘画的空间特点表现在哪里呢？这就需要进一步探讨意象形态的中国画空间构成的特点。鄙见以为中国画的空间特点主要表现在流动的空间组合和书法结构的渗透这两大方面。所谓“流动”的空间，是指中国画对于物象的描绘恰如王微《叙画》所言是“以一管之笔拟太虚之体”，从“目有所极故所见不周”的视线中释放出来，放弃“张绡素以远暎”的透视方法（宗炳《画山水序》）。这种与物推移、与物融化的空间意识，还基于中国画书法艺术的空构成。与音

乐、舞蹈相通的书法艺术，一点一划的笔法与中国画的空间构成元素（笔墨与线条，形象与色彩，质感与肌理）融为一体，形成了中国画独特的意象空间形态。

三、中国画空间构成的元素及其组合与中国画审美心理空间是同构的，这种心灵的物化印迹又与我国古典美学意象说有着深刻的渊源关系。《周易》以“天人合一”的哲学思想最先提出“圣人立象以尽意”。《庄子·外物》所云：“舍象求意”，强调意余象外，以意为重的观念。而王弼的《周易略例·明象篇》则更全面阐明了“言”、“象”、“意”三者之关系，提出“言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象”，更加突出写意。此先秦时期的意象说虽然还只属于儒道哲学和伦理学范畴，但却为我国古典美学的意象理论在认识与方法论上奠定了基础。

率先将意与象二字铸为一词的是刘勰，其《文心雕龙》在以文学和创作为对象的整体研究中，将意象引入美学范畴。绘画方面，从东晋到明清，虽不多见“意象”一词，但顾恺之的“以形写神”；谢赫的“六法”论；苏轼的“文人画”观，以及宋、元、明、清文人士大夫创作实践中的理论主张等等一系列的绘画理论，均与我国古典“意象”美学是一脉相承的。

因此，意象形态的中国画空间构成元素，其笔墨与色彩所反映的点、线、面的构成关系，自有内在的深刻含义，具有独特的美学价值意义。

明乎此，则我们对意象形态的中国画空间有了较为明晰的把握，下面就要开始讨论中国画意象艺术的创作特色了。

四、在我看来，意象形态的中国画创造，是与它的独特的

意象观察和观察方法紧密相连的，因此在开始深入探讨意象创造之前，先要对中国画的意象观察以及意象观察方法进行详尽的研究。

在这一部分中，拟从三个方面进行分析：1. 意象观察的基本特征。2. 意象观察的基本方法。3. 意象观察的共性与个性的差别。前两个方面主要从绘画三大类别的区分来探讨相应的观察方法的内在联系和区别，而第三个方面则在其共性的基础上探讨个性的差异，即从意象形态绘画的多样性中，通过对东西方意象形态绘画的比较，寻求隐藏其中的意象观察方法差别之奥秘。

现在我们可以进入意象创造的相关论题了。在这一节里，我主要从以下五个方面对中国画意象创造进行多方位的观察和剖析。

1. 中国画的工笔样式是最古老的绘画样式之一，对自然客体物象的描摹有其独到的优势。但是，自西汉时代的萌芽期发展到唐宋的鼎盛期，乃至工笔画复兴的现当代，它却始终与摹仿自然的具象绘画保持着一定的距离，其细润工整的抒情性，创造出一种流动的意象空间，在总体上显示出典雅、和谐的古典主义美学风格。

2. 与工笔相对应的是意笔画（亦称写意），它从工笔的样式中符合逻辑的演变而来。这种相对强调主观情感宣泄、表现的意象形态的创造，从宋元到明清再到现当代，其恣肆的意笔倾泻性，泼写出奔放洒脱的自然空间形态。似一朵美妙的奇葩盛开不衰于绘画艺坛之中。

3. 中国画意象创造是中国意象美学的具体运用，同时它又丰富了这种美学思想。它把自然物象的变幻十分精练地概括

在黑白交错的韵律之中，将精神的宇宙天机与笔情墨韵相契合，创造出一种“天人合一”的永恒空间。

4. 诗、书、画、印融为一体是中国画意象创造的另一种独特的表现形式，它以“文之艺”的独特的造型手法，区别于西方的“画之术”的所谓纯绘画空间构成。

5. 意象形态的中国画之所以能构成一种独特的空间，传达出一种独特的视觉美感，是因为它与特殊的中国画材料密切相关。从某种意义上说，中国画人在意象形态的创造中的审美心灵的变化历程，就是对画材的局限与反局限的不断选择、改良、改造的创造历程。

上述彼此关联的五个方面，相辅相成，从而构成一个意象形态中国画体系。

五、如果说，上述各部分对中国画意象形态的创造与意象理论体系的多方位讨论，是处于相对“静止”的状态之中，那么，接下来探讨关于意象形态的中国画的演变与发展，就是在动态中对意象形态的中国画所作的历史的考察，这样，我们就可以在共时与历时的结合中，完成了我们对意象形态的中国画的考察和思考。

中国画意象形态的演变从古典到现代是一个漫长的历史过程。总体上看，中国画的古典演变是在一个相对封闭的状态下进行的，虽然从体裁、样式（如：人物、山水、花鸟）到表现观念、手法（如：工笔、意笔），在各个历史时期的发展中并不平衡，但演变发展的路径是沿着纵向顺势而上的，因此显得平和而缓慢。适成对照的是现当代中国画演变，在受到西方文化的猛力冲撞之下而显得动荡、激剧，意象形态的中国画不能不在一个开放的前提下借鉴、融合西画艺术，其演变发展的

途径，纵横交错，正是在这种东方与西方、传统与现代交汇的立体网络中，传统的中国画发生了一次又一次的位移，逐渐向现代转型。

六、对上述中国画意象形态演变的两大部分认真地梳理并针对种种演变的现象进行历史的思索，有利于我们在动态之中把握中国画艺术发展的规律，继而为今后中国画的创新实践找到科学的理论支撑。

七、在中国画的意象形态创造与意象理论体系中，有一个重要环节是必须予以充分重视的，这就是我们接下来要探讨的中国画分类问题。当我们用上述意象理论对中国画进行艺术分类时，就有了与以往不同的较为开阔的视野和发现，而这种有新的理论指导下的分体研究，又使我们从中对意象形态的中国画的总体特征有了更为深入的了解，继而从整体上把握中国画发展的趋向。